

- 7 Briefwechsel Mendelssohn Bartholdy und Schubring, Leipzig 1892, S. 135 f.
- 8 Ebd., S. 147.
- 9 A. B. Marx, Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege, Leipzig 1855, S. 190.
- 10 G. W. Fink, Gedanken und Meinungen, bezüglich auf Musikfeste und Oratorien, in: AmZ 30, 1828, Sp. 653.
- 11 G. W. Fink, Ueber Cantate und Oratorium, Sp. 628.
- 12 J. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste III, 2. Aufl. Leipzig 1793, S. 610.
- 13 H. Chr. Koch, a. a. O.
- 14 G. Schilling, Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik, Mainz 1838, S. 585.
- 15 G. W. Fink, Ueber Cantate und Oratorium, Sp. 630.
- 16 Fr. Chrysander, Über die Moll-Tonart in den Volksgesängen und über das Oratorium, Schwerin 1852, S. 53.
- 17 Ebd., S. 51.
- 18 Ebd., S. 52.

Peter Gradenwitz

#### MUSIK DES ORIENTS IN DER EUROPÄISCHEN MUSIK DER ROMANTIK

Standort, Geschichte und Entwicklung der Rezeption der Musik ferner Länder – in Raum, Zivilisation und Geisteswelt fern von den musikalischen Anschauungen und Schöpfungen der westeuropäischen Welt – sind voller Widersprüche. Reisende sind zunächst fasziniert vom Singen und Musizieren in Ländern des Nahen oder Fernen Ostens oder in Afrika und notieren, so gut wie sie es verstehen, Melodien in europäischer Notenschrift; in ihrem Urteil finden sie Musik, welche nicht den gewohnten Gesetzen tonaler Beziehungen gehorcht, entsetzlich anzuhören. Komponisten urteilen hart über die arabische oder chinesische Musik. "Nicht-europäisch", "außer-europäisch" werden Kulturen bezeichnet in genau demselben Sinne, wie die Griechen der Antike alle Nicht-Griechen "barbaroi" (Barbaren) nannten, Menschen, die ihre Sprache nicht sprachen, sondern lallten, und ihre Gebräuche nicht übten. Gleichgesetzt mit "außer-europäisch" werden die Begriffe "exotisch" gleich fremdländisch und "orientalisch", wobei "der Orient" mit all den zwischen der östlichen Mittelmeerwelt und dem Fernen Osten lebenden gegensätzlichen Volksgruppen mit ihren Religionen und Kulturen als eine einzige, phantastische, andersartige, ferne Welt gesehen wird, deren Musik "primitiv" und den Schöpfungen abendländischer Musiker gegenüber "unentwickelt" ist.

Doch diese noch in unserer Zeit anzutreffenden Werturteile haben dieselben Musiker, die das Singen und Spielen nah- oder fernöstlicher Sänger und Instrumentalisten als monoton und mißklingend empfanden, nicht daran gehindert, in ihren Kompositionen Elemente der sogenannten exotischen Musik zu verwenden und Klänge östlicher Instrumentalgruppen nachzuahmen; ein bürgerliches Publikum, wie es im 19. Jahrhundert Konzerte besuchte oder im eigenen Heim musizierte, delectierte sich an fremden Klängen in der romantischen Musik, so wie es sich an Theaterstücken und Romanen begeisterte, die in fernen Ländern spielten und deren Helden "orientalisch-klingende" Namen führten. Hatte der in orientalischen Phantasie-ländern spielende Roman früherer Zeiten meist die Funktion einer Schlüsselerzählung, in der bekannte Figuren der Epoche in exotischer Verkleidung auftraten (etwa bei Diderot oder Voltaire), oder huldigte ein Theaterstück mit exotischen Figuren oder Szenen ernst oder parodistisch einer Mode (etwa 'Le Bourgeois Gentilhomme' von Molière mit der Musik von Lully), so suchten Dichter und Komponisten im 19. Jahrhundert in stetig zunehmendem Maße nach Mitteln, ihren Werken attraktives fremdländisches Kolorit zu verleihen und dabei gerade die Elemente nachzuahmen, welche ihrer theoretischen Aussage nach das Primitive, Monotone und Dissonante in der fremden Musik ausmachten.

Zur selben Zeit, als Raphael Georg Kiesewetter mit dem ernsthaften Studium der arabi-



schen Musik begann und der Abbé Stadler versuchte, arabische Melodien zu bearbeiten, veröffentlichten Musikzeitschriften Artikel und Glossen, in welchen Reisende ihre Eindrücke von der Musik ferner Länder wiedergaben. In der 'Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung' finden wir im Jahrgang 1822 verschiedene "Miscellen" über asiatische Musik: "Wie groß und herrlich die Musik der Chineser gewesen seyn mag, sey es deswegen, weil sie eben so große außerordentliche Wirkungen hervorbrachte wie die der Hindus, oder weil sie auf das Gemüth einen unaussprechlich süßen Eindruck zu machen verstand, den aber die übrigen Völker (risum teneatis) wegen der um ihr Reich gezogenen großen Mauer nicht zu beurtheilen im Stande waren, so ist sie wie viele Schätze der Kunst aus dem Alterthume doch gänzlich verlohren gegangen. ... Die jetzige Musik der Chinesen, die dem Ohre des Europäers schon in der Hinsicht nicht behagt, weil sie zu geräuschvoll und klingelnd ist, steht in Vergleich mit den übrigen asiatischen Völkern auf einer tiefen Stufe, und es kann nur ein längeres aufmerksames Forschen bewirken, eine höhere Idee in den unharmonisch unpassend zusammengestellten Tönen aufzufinden." In diesem Zitat wurde ein Einschub fortgelassen, dessen Inhalt so aufschlußreich ist, daß er separat zitiert werden muß: "Fast hätte uns hier [bei den Worten "zu geräuschvoll und klingelnd"] eine kleine Schamröthe die Wangen überflogen, denn gerade unser Jahrzehend scheint hierin eine ganz chinesische Richtung zu haben, und wer weiß, was zukünftige Generationen nicht einst von der Wirkung mancher heutigen Modemusik faseln werden, wenn etwa alle türkischen Trommeln, Cinellen und Piccolos unseres Jahrhunderts bei irgend einer artistischen Erdumwälzung sollten verlohren gehen, und in einem zweiten Herculanium begraben werden".

Etwa zwei Jahre nach dem Erscheinen dieser Betrachtung, für welche der Redakteur und Herausgeber Friedrich August Kanne verantwortlich zeichnet, widmet dieselbe, zweimal wöchentlich erscheinende Zeitung eine Reihe von Artikeln der "Academie des Hr. Lud. van Beethoven" (Jahrgang VIII), und in der Ausgabe Nr. 40 vom 9. Juni 1824 lesen wir eine besonders ausführliche Beschreibung des Finalsatzes der 9. Sinfonie. Da heißt es, daß "alle Tonstücke dieses Werks in ihrer ganzen Öconomie den Stempel des Riesenhaften, des Ungeheuern" tragen und "deshalb reißen ferner seine gewaltsamen Tempo's den Hörenden wie in einem Sturme von einer Empfindung zur andern mit sich fort, und lassen ihn kaum zu sich selber kommen. Deshalb fühlt sich der aufmerksame Zuhörer nach Beendigung dieser Symphonie ordentlich erschöpft, und sehnt sich nach Ruhe, weil sein Inneres allzu aufgereggt ist." Und nun fährt der Betrachter fort: "Beethoven fühlte, daß bei einem solchen Aufwande verschiedenartiger Kräfte, bei einer solchen Anhäufung vieler, dem Anscheine nach heterogener Massen, noch eine größere Gradation aller Potenzen herbeigeführt werden mußte. - Er ließ deshalb mitten in seinem Chor die türkische Musik eintreten."

Die 'Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung' hatte in dem vorher zitierten Aufsatz über die Musik der Chinesen (1822) die chinesischen Opern als "eine Gattung der sogenannten Monodramen" beschrieben, in denen "die Worte recitativisch gesprochen und mit Musik begleitet werden. Sie scheinen also schon unserm Zeitalter ganz auf die Sprünge zu kommen, und die instrumentierten Recitative, welche in unseren jetzigen Opern beinahe alle Macht und Schönheit der Gesangstücke erdrücken, für ihren Geschmack anpassend gefunden zu haben" (wie sollte wohl, historisch gesehen, eine solche Beeinflussung stattgefunden haben!). 1824 urteilt diese Zeitung: "Beethovens morgenländisches Messing-Orchester steht mit dem guten Geschmacke sowohl, als mit dem edleren Style in einem recht guten Einverständnis, denn er läßt nur auf hochbetonte Zeiten und characterisirende Begriffssylben seine verstärkende Potenz eintreten." In einem anderen Absatz der Besprechung ist von "Islamismus" in der Musik die Rede: "Niemand wird wohl so albern sein und ... behaupten, daß die Composition [des Chorabschnitts] in einem sogenannten türkischen Style gehalten sey. Die gellenden und donnernden Messinginstrumente verstärken den Effect auch bei solchen Werken, welche aus ächt-deutscher Brust, in ächt-deutscher Weihe ihren Ursprung herleiten. Mancher Tonsetzer schreibt trotz seines zu behandelnden, ächt-christlichen Gegenstandes, doch ächt-türkisch, und ist deshalb ein musikalischer Renegat zu nennen, weil ihm die erhabene Religion der Kunst



entweder unbekannt, oder doch nicht heilig genug war, um ihren Grundsätzen getreu, sein Amt zu verwalten. Dergleichen Islamismus findet man oft in Arien, Duetten, etc., mit gar sparsamen Accompagnement, noch öfter aber in denen, dem Kirchendienste gewidmeten, leider aber nur zu oft aus atheistischen Federn geflossenen Compositionen. Denn das ächt-türkische liegt in der Willkühr, womit ein Tonsetzer alle von cultivirten Nationen angenommenen Kunstgesetze über die Klinge springen läßt." "Aber", heißt es später, "wenn ein tüchtiger Geist alle Gewalten der Musik aus ihrem mistischen Hinterhalte losläßt, so kann er sich endlich auch, um seiner tiefer begründeten und neugewählten Sprache größeren Nachdruck zu geben – der größten Formen bedienen, welche ihm, seines Geistes und Scharfsinns wegen eben zu Gebote stehen. Kurz, der Meister hat gewollt, und wenn es auch Manchem nicht gefallen hätte, die Alles das tadeln, was sie noch nicht versucht haben."

Hier wird deutlich in derselben Epoche im selben Rahmen von verschiedenen Blickpunkten her geurteilt, wobei es auch interessant ist, im Zusammenhang mit der "türkischen Musik" über die "nur zu oft aus atheistischen Federn geflossenen Compositionen" der Kirchenmusik zu lesen: die Anspielung bezieht sich wohl sicher auf die musikalischen Werke nach Bibeltexten, in denen unter Zuhilfenahme alt-liturgischer Melodik und imaginär-nahöstlicher Instrumentation, wie etwa in den vor allem in biblischen Opern auffallenden Gebeten zu Harfenbegleitung und Chor-Unisoni, die Vorstellung eines biblischen Lokalkolorits angestrebt wurde.

Auch eine Beschreibung der Musik der Hindus benutzt 1822 die genannte Zeitung, um noch einmal auf eine Fundgrube hinzuweisen, als Anlaß, Aktuelles zu kritisieren. "Die Hindus haben ihre Musik von den Göttern, und die Sagen, welche von der Kraft derselben heut zu Tage noch unter ihnen fortleben, sind höchst wunderbar. Ihre Melodien, Raugs genannt, deren fünf erste Mahadöh erfunden haben soll, brachten sämtliche ungeheuerere Wirkungen hervor. Eine von ihnen hieß der nächtliche Raug, und durfte nur zur Nachtzeit gesungen werden. Als der Sänger Mia Tonsine zur Zeit des Königs Akber einst diese Melodien um Mittag anstimmte, verfinsterte sich plötzlich die Sonne, und dicke Nacht hüllte das Land ein, so weit Mia Tonsine's Stimme gedungen war." Dazu gibt die Redaktion die folgende Anmerkung: "Auch wir Deutsche haben ähnliche Sänger, die nicht mit Unrecht Raugs genannt werden könnten, denn bei ihrem Gesange verfinstert sich eben nicht die Sonne und das Land, aber alle Gesichter welche sie hören." Die Miscelle schließt: Die heutige Musik der Hindus "ist eine leere, gehaltlose Lärmmacherey; doch einige ihrer Gesänge ermangeln nicht einer lieblichen Einfachheit, andere nicht einer eigenthümlichen aber angenehmen Wildheit." Fast einhundert Jahre früher hatte Europa auf der Bühne Menschen, Kostüme, Musikinstrumente aus fernen Ländern kennenzulernen begonnen: Jean-Philippe Rameaus Ballettoper 'Les Indes Galantes' mit echten Zitaten war 1735 in Paris zum ersten Mal über die Bühne gegangen.

Als ein besonders auffälliges Beispiel der Diskrepanz in der Rezeption von originaler und nachempfunderer "Exotik" können wir den Komponisten Hector Berlioz zitieren. Mit Victor Hugo, Dichter der 'Les Orientales' betitelten Sammlung (1828/29 – vierzehn Jahre nach Goethes 'West-Östlichem Divan'), und dem Maler Eugène Delacroix repräsentiert Berlioz die von Orient-Sehnsucht beseelten Künstler der französischen Romantik. Im Jahre 1851 schrieb er, daß "die Chinesen und die Inder ... noch in der tiefsten Barbarei stecken und in einer geradezu kindlichen Unwissenheit befangen sind ... und die Orientalen von Musik da sprechen, wo wir höchstens von Katzenmusik sprechen ..., für sie ist – genau wie für die Hexen in Macbeth – das Scheußlichste das Schöne". Jedoch hat Berlioz nicht nur die musikalische Zeichnung von Karawanen in der Wüste und Muezzin-Gesängen in Félicien Davids "Ode Symphonique" 'Le Désert' begeistert, sondern er hat selbst exotische Sujets gewählt und ihnen musikalisches Kolorit zu verleihen gesucht, wie etwa in seinem Jugendwerk 'Das arabische Pferd' (einer Kantate aus dem Jahre 1822), in Liedern nach Victor Hugo, in der Kantate 'Der Tod der Kleopatra' (1829) und in 'Sardanapal' (nach Lord Byron, 1830). Unter dem Eindruck des erwähnten Werkes von Félicien David schrieb Berlioz 1845 seinen 'Marokkanischen Marsch'; die nach orientalischem Muster im Opiumrausch poetisch phantasieren-



den Dichter seiner Epoche haben ihr Gegenstück in Berlioz' 'Symphonie phantastique' aus dem Jahre 1830.

Mit Félicien David hatte eine neue Epoche in der exotisierenden Musik Westeuropas begonnen. Dieser französische Komponist und Anhänger der sozialistisch-religiösen Sekte der Saint-Simonisten, denen 1832 in Paris jegliche Betätigung verboten worden war, begann 1833 eine Pilgerfahrt ins Heilige Land. Auf seine abenteuerliche Reise hatte er ein speziell für das Wüstenklima präpariertes Klavier mitgenommen; er führte es auf der Wanderung von Land zu Land auf dem Rücken eines Kamels mit. Er hoffte, dort Eingeborenen zu begegnen, die ihm ihre Lieder singen würden, und glaubte, man könne diese Gesänge auf dem Klavier nachspielen und dann aufschreiben und transkribieren. Die Beduinen, auf die er in der Wüste traf, waren allerdings von den aus dem schrecklichen Kasten tönenden Klängen so erschreckt, daß sie den leibhaftigen Teufel darin wähten, und zertrümmerten das armselige Instrument – ohne natürlich zu ahnen, daß ihre Gesänge auf dem wohltemperierten Klavier ohnehin nicht nachgespielt werden könnten.

Daß Félicien David mit seinem im Dezember 1844 uraufgeführten Werk nicht nur bei einer von Exotismen begeisterten Pariser Hörerschaft ungewöhnlichen Erfolg hatte, sondern tatsächlich Lokalkolorit mit großem künstlerischem Geschick zu zeichnen verstanden hatte, beweist ein Bericht des Dichters Théophile Gautier über die Aufführung im Saal Ventadour, zu der "wie direkt aus der Wüste eine Gruppe arabischer Häuptlinge erschien und auf der Galerie Platz nahm, kindlich linkisch die großen Lorgnetten handhabend, welche ihnen die französische Regierung geschenkt hatte. Das Eintreten dieser ehrenwerten Afrikaner löste im Saal eine unbeschreibliche Sensation aus ... Das Publikum begann die Intentionen des Komponisten zu begreifen, nachdem die einzigartige Melodie des Chibouck erklungen war, begleitet von Triangeln und Trommeln; und die Begeisterung steigerte sich während der gesamten Dauer der orientalischen Sinfonie, von der – wie noch nie dagewesen – die Ausführenden den zweiten und dritten Teil fast vollständig wiederholen mußten." "Der merkwürdigste Augenblick des Konzerts war es, als das Gebet des Muezzin gesungen wurde, dessen Melodie und Worte arabisch sind: Alle Augen richteten sich sofort auf die schönen weißen Phantome, die bisher kein Lebenszeichen von sich gegeben hatten. – Bei den ersten Worten: El salam alek! Aleikum el salam! spitzten sie die Ohren, wie ein Schlachtpferd bei der Fanfare, und ihre braunen Gesichter begannen zu leuchten. Sie folgten dem Gesang mit halblauter Stimme und am Ende des Muezzin-Gebetes applaudierten sie mit so offensichtlicher Zufriedenheit, daß man den Sänger, Monsieur Béfort, speziell für sie den Gesang noch einmal wiederholen ließ."

Neben nahöstlichen Einflüssen, authentisch gesammelten Eindrücken von Melodie und Klang, hatte Félicien David späteren Komponisten auch erstmalig das Beispiel einer neuartigen Stimmungsmalerei vermittelt, indem er die Einsamkeit und Stille der Wüste durch eine stetige Wiederholung von Tönen und Farben charakterisiert hatte. "Wie konnten Sie diese Klänge finden, um die Stille auszudrücken?", soll den Komponisten ein Hörer nach der Uraufführung gefragt haben, worauf er antwortete: "Indem ich sie anhörte."

In der zweiten Hälfte des romantischen Zeitalters begnügten sich viele Komponisten mit einer Übernahme und Verarbeitung der durch Félicien David bekannt gemachten Stilelemente, andere suchten wie er authentisches Material zu notieren und sich nutzbar zu machen. Noch 1816 hatte sich Goethe nach einem Komponisten gesehnt, für den er den Text zu einer "orientalischen Oper" schreiben könnte. Goethe entwarf, wie er in den 'Tag- und Jahresheften' 1816 berichtet, einen Text zu einer solchen Oper: "Sie wäre auch fertig geworden, da sie wirklich eine Zeitlang in mir lebte, hätte ich einen Musiker zur Seite und ein großes Publikum vor mir gehabt, um genötigt zu sein, den Fähigkeiten und Fertigkeiten des einen, so wie dem Geschmack und den Forderungen des anderen entgegenzuarbeiten." Im 14. Buch von 'Dichtung und Wahrheit' beschreibt Goethe seine bereits entworfene und teilweise vollendete Kantate 'Mahomet', von der nur das Gedicht 'Mahomets Gesang' erhalten ist. Zu Beginn des Werkes stand eine 'Hymne, welche Mahomet allein unter dem heiteren Nachthimmel



anstimmt ... Diese Hymne hatte ich mit viel Liebe gedichtet; sie ist verloren gegangen, würde sich aber zum Zweck einer Kantate wohl wieder herstellen lassen und sich dem Musiker durch die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks empfehlen. Man müßte sich aber, wie es auch damals schon die Absicht war, den Anführer einer Karawane mit seiner Familie und dem ganzen Stamme denken, und so würde für die Abwechslung der Stimmen und die Macht der Chöre wohl gesorgt sein."

Die "orientalische Oper", die 'Ferideddin und Kolaila' heißen sollte, hatte Goethe zwanzig Jahre vor Félicien Davids 'Le Désert' entworfen, aber zur selben Zeit waren schon einige Werke entstanden und aufgeführt worden, die Goethes Intentionen nahestanden: Carl Maria von Webers 'Abu Hassan' (1811), Gioacchino Rossinis 'Ciro in Babilonia' (1812) und 'L'Italiana in Algeri' (1813) und Luigi Cherubinis 'Les Abencérages' (1813) gehören zu den frühen Stücken des Genres, denen 1818 Rossinis 'Mosè in Egitto' folgte. Während Weber in 'Abu Hassan', 'Oberon' und der 'Turandot-Ouvertüre' türkische und chinesische Melodien verwendete, die er aus veröffentlichten Transkriptionen kannte, hat Giuseppe Verdi für seine 'Aida' in Ägypten selbst Material gesammelt und aufgezeichnet und angeblich einem Besucher in seiner Villa Sant'Agata berichtet: "Nicht nur äußere Umstände allein und Handlungseinteilungen und Ortsbestimmungen habe ich daselbst gefunden, auch musikalische Volksweisen, die in ihrem eigentümlichen Gepräge und ihrem orientalischen Kolorit meinen Tönen Lokalfarbe verleihen; auch eigene musikalische Gedanken, die so, wie sie mir entstanden sind, nur ein mittägliches heißes Klima mir hätte eingeben können."

Mit dem Auftreten von Musikern aus fernen Kontinenten im Rahmen der Pariser Weltausstellung 1889 begann eine neue Epoche der musikalischen Orient-Okzident-Beziehungen; diese Begegnung, obwohl bei weitem nicht die erste zwischen Musikern der fernen Länder und westeuropäischen Komponisten, war deshalb so fruchtbar und stilbildend, weil sie zu einer Zeit stattfand, als die musikalische Hochromantik sich in Klang und Farbe zu erschöpfen schien und Poeten und Maler ihrerseits neue Entdeckungen in fremden Welten gemacht hatten.

#### Bibliographie

P. Gradenwitz, Musik zwischen Orient und Okzident, Wilhelmshaven 1977, Heinrichshafen.

Hans Christoph Worbs

#### ZUR REZEPTION VON MENDELSSOHN'S MUSIK IN DER 2. HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Nach dem Zeugnis Carl Reineckes wurde eine Ensemblenummer des 'Elias', das Engelterzett "Hebe deine Augen auf", sogar in deutschen und englischen Dorfschulen gesungen<sup>1</sup>. Auch noch in der 2. Hälfte des vergangenen Jahrhunderts trugen gerade der 'Paulus' und der 'Elias' Mendelssohns Namen in weite Kreise. Selbst in kleineren Orten wie Landsberg an der Warthe, wo 1872 eine in manchen Nummern nur vom Klavier begleitete Aufführung des 'Elias' zustande kam, wagte man sich an Darbietungen der geistlichen Oratorien. Mit einer szenischen Aufführung des 'Paulus' aber experimentierte man 1873 in Düsseldorf. "Christus in weißem Gewande auf Wolken stehend; Stephanus, Paulus und andere knieend und nach ihm emporblickend", so beschrieb ein Korrespondent der 'Allgemeinen Musikalischen Zeitung' das Schlußtableau dieser "Inszenierung"<sup>2</sup>.

Als vier Jahre später die Eigentumsrechte an Mendelssohns Werken erloschen, spekulierten Verleger wie Breitkopf & Härtel, Schlesinger, Bote & Bock, Simrock, Peters oder Litolf mit mehr oder weniger kompletten Ausgaben seiner Kompositionen auf geschäftlichen Erfolg. Auf jeden Fall stellt sich angesichts bemerkenswerter verlegerischer Aktivitäten die Frage,